

IBARGÜENGOITIA Y LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA: "LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO"¹

Ángel ARIAS
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-1; 17-32]

En la primera novela de Jorge Ibargüengoitia, "Los relámpagos de agosto", se parodia y desmitifica la revolución mexicana, tradicionalmente considerada como el acontecimiento fundacional del México moderno. Por sus características, esta obra puede considerarse precursora de la nueva novela histórica latinoamericana.

Jorge Ibargüengoitia's first novel, "Los relámpagos de agosto", in its parody and demythification upon the Mexican Revolution –traditionally considered as the birth of Modern Mexico–, may be seen as a forerunner of the new Latin-American historical novel.

TRANSCURRIDOS MÁS DE QUINCE AÑOS desde el trágico accidente de Barajas –27 de noviembre de 1983– que truncó de forma inesperada la vida de quien fuera una de las voces más originales de la narrativa mexicana, el interés por la obra de Jorge Ibargüengoitia se mantiene inalterado tanto entre sus lectores (así lo manifiestan las sucesivas ediciones de sus títulos más destacados), como en el ámbito de la crítica literaria.² Con este estudio pretendo destacar en la obra del escritor mexicano un aspecto quizás todavía no suficientemente analizado: me refiero al papel de Ibargüengoitia como *precursor* de esa vuelta a los temas históricos en la literatura hispanoamericana más reciente.

Por el tratamiento peculiar de la materia histórica como núcleo argumental en una parte importante de su creación dramática y narrativa, podemos considerar la figura de Ibargüengoitia como puente o estación de tránsito entre dos generaciones³ de escritores: de un lado, en el espacio más concreto de las letras mexicanas, *Los relámpagos de agosto* o *El atentado*⁴ se presentan como epílogo o clausura de ese fecundo ciclo de obras dedicadas al acontecimiento revolucionario, al tiempo que –en esas mismas o en otras posteriores, como *Los pasos de López*– se están apuntando algunos de los rasgos más característicos de una nueva corriente, más general: la nueva novela histórica hispanoamericana.

En este trabajo llevaré a cabo un análisis de su primera novela, *Los relámpagos de agosto*, (publicada en 1964 y premio Casa de las Américas), atendiendo precisamente a aquellos aspectos que apuntan hacia un nuevo modo de acercarse, desde la ficción, al mundo de la Historia. La elección de la obra no es arbitraria, o al menos no pretende serlo: por una parte el año de publi-

cación, vendría a confirmar nuestra tesis sobre su carácter de pionera; por otra, el tratamiento de un tema prácticamente omnipresente desde Azuela entre los novelistas mexicanos, como es la Revolución, nos permitirá apreciar mejor la originalidad de Ibargüengoitia. Pero antes de pasar al análisis concreto de la novela, me parece pertinente hacer alguna mención —necesaria como justificación de este estudio— sobre ese fenómeno más general, del que me he permitido atribuirle el papel de precursor.

La nueva novela histórica en Hispanoamérica

Es un hecho ampliamente señalado ya por la crítica⁵ el retorno de la “novela histórica”, como una de las corrientes más importantes dentro de la narrativa actual en Hispanoamérica. Un repaso por algunos títulos de los autores de mayor renombre bastaría para confirmar el hecho:⁶ el corpus de novelas abarca desde los 70 hasta nuestros días y se extiende en el espacio por todas las naciones del entorno. Evidentemente, como también ha sido puesto de manifiesto, nos encontramos ante una *nueva* novela histórica —en el sentido más amplio de esta categoría genérica— que, si bien mantiene puntos de contacto con su modelo tradicional, refleja también con claridad el abismo que separa no solamente dos épocas, sino dos concepciones bien distintas de la Historia y, por tanto, de su protagonista (el hombre).

Para definir y destacar las particularidades de lo que se presenta como un nuevo fenómeno narrativo, se ha recurrido al término de “re-escritura de la historia”, cuyas connotaciones son bien claras: “cuando la novela hispanoamericana contemporánea textualiza la Historia, esa realidad pasada no es representada estéticamente (...); en ella la Historia es inventada, en el más cabal sentido del término, ficcionalizada” (Sarmiento 1989, 230). Hay detrás del entramado novelesco una visión escéptica y, por lo general, crítica sobre la Historia y su pretensión de recobrar el pasado, y alcanzar de él un conocimiento más o menos objetivo. El saber histórico cae bajo sospecha y es considerado fundamentalmente como discurso: “Y si la Historia es solamente el discurso de la Historia, éste puede ser negado o reescrito” (Sarmiento 1989, 231).⁷ Queda por tanto, como única marca de lo histórico, la “ilusión referencial” o el “efecto de verdad” en el discurso.

Junto a la posibilidad de reescribir la Historia, dado que es un *constructo* de “una conciencia que piensa la realidad, no el fruto de un conocimiento de ésta” (Sarmiento 1989, 231), hemos de preguntarnos por el sentido de esa re-escritura. Aunque, como en todo lo que venimos afirmando, sea preciso confrontar estos trazos generales con cada autor e incluso con cada obra concreta,

es posible hallar una actitud común: el retorno a la Historia *desenmascara* la imposibilidad de recobrar el pasado y dotarlo de sentido; es decir, encontrar (*inventar* en un sentido etimológico) las relaciones causales y una ordenación jerarquizada entre la diversidad de acontecimientos. Este desenmascaramiento del discurso histórico entraña casi siempre, como cabría esperar, un tono de denuncia: la reescritura de la historia va encaminada a mostrar la Historia como creación o *invento* (en el sentido de ficción, no determinada por los hechos *reales*). La denuncia puede ir –y va en muchas ocasiones– más allá, al considerar la Historia como un arma o, mejor, un instrumento eficaz para el mantenimiento de las estructuras que detentan el poder (la Historia es entendida aquí como un discurso hegemónico): la reescritura de la historia se convierte en un acto subversivo, quizás la última manifestación del espíritu dialéctico que caracterizó a la Modernidad y sus *grandes discursos*.

Cabe ahora preguntarse de qué manera se manifiesta en las obras concretas este clima común, esta visión profundamente escéptica, que a veces se acompaña también de una actitud crítica, denunciadora, contestataria. Siguiendo a Ainsa (18-30), podemos destacar algunos aspectos más o menos comunes a estas novelas, cuyo sentido iría precisamente en esa dirección.

Por un lado encontramos todo tipo de *artilugios* novelescos que van encaminados a establecer una relación –especular podríamos llamarla– entre la obra de ficción y el texto historiográfico. Ese reflejo puede darse de diversas maneras: el pastiche; la abundante documentación –en ocasiones ficticia– que puede exteriorizarse mediante el recurso a la cita; en otros casos, al tiempo que se mantienen algunas convenciones propias del estudio histórico o afines a éste (memorias, crónicas, etc.), hay una inversión en el punto de vista, que se otorga a personajes secundarios o a los que no tuvieron voz propia en la “historia oficial”.⁸

Acompañando a algunos de esos rasgos, podemos distinguir otros que van encaminados precisamente a quebrar la *seguridad* del discurso histórico. Se recurre al presente para romper la distancia temporal o es el mismo tiempo el que aparece fragmentado, de manera que un episodio, narrado primeramente en un sentido, es negado o desfigurado a continuación. Podemos encontrar, asimismo, el análisis del pasado desde el presente, con un propósito desmitificador. En otros casos, la novela adquiere un carácter polifónico: las voces narrativas a veces se complementan, pero también se contraponen. Algo similar ocurre cuando se confrontan distintas focalizaciones o puntos de vista de un mismo acontecimiento.

Finalmente, merecen un apartado especial los abundantes recursos humorísticos, que cumplen una función fundamental: para que pueda producirse la parodia es preciso que, por una parte, se establezca la referencia al modelo

parodiado (en esa línea irían los recursos del primer grupo) y, por otra, que mediante el humor tenga lugar su rebajamiento. En esta línea podemos encontrar anacronismos, la falta de adecuación entre el registro utilizado para la narración y el acontecimiento narrado (el decoro de la retórica clásica); la aparición de sucesos intrascendentes igualados en la narración a otros de carácter heroico o de una importancia capital; etc.

Teniendo en cuenta estos rasgos fundamentales de lo que se viene considerando como la nueva novela histórica, me dirijo ya hacia el análisis concreto de la primera novela de Jorge Ibargüengoitia. Pretendo mostrar, así, la importancia de *Los relámpagos de agosto* como una de las obras que apuntan ya hacia esta nueva corriente.

¿Qué fue de la Revolución?: el contexto histórico

Los relámpagos..., construida como el libro de memorias de un general revolucionario, José Guadalupe Arroyo, conduce al lector —con todas las particularidades del estilo de Ibargüengoitia, que ya iremos señalando— hasta uno de los momentos más turbulentos de la historia contemporánea de México: la época posrevolucionaria. Es este pues el contexto histórico que aparece como marco referencial de la novela. México se enfrentaba entonces a un difícil período de reconstrucción, que atravesó momentos muy críticos, debido, por una parte, a las luchas intestinas que tenían lugar entre la nueva clase dirigente y, por otra, a la pervivencia de antiguas tensiones en una sociedad caracterizada por su falta de cohesión interna. Lejos de la imagen mitificada por la cultura “oficialista” y los textos “apologéticos” de la Revolución, donde se nos presenta a todo un pueblo unido bajo los ideales de justicia y libertad en una causa común, encarnada en el movimiento revolucionario; un estudio crítico de ese momento histórico conduce inevitablemente a la desmitificación y a la clara conciencia de una realidad mucho más compleja y no exenta de hondas contradicciones.

De hecho, frente a otras manifestaciones artísticas más marcadas por un sentido apologético (principalmente la nueva *catequesis* plástica desarrollada por los muralistas), la mayoría de las obras narrativas que abordan este tema se caracterizan, desde el mismo texto fundacional, *Los de abajo*, por un agudo sentido crítico ante la evolución experimentada por el movimiento revolucionario:¹⁰

Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... y me encontré un pantano. [...] Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías... ¡Nada! Luego no le queda más o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz. (Azuela 78-79) [Palabras Alberto Solís, personaje de *Los de abajo*, representante del intelectual desengañado]

La inestabilidad de la etapa en que se sitúa la acción de la novela queda puesta de manifiesto en las sucesivas revueltas, intrigas, conspiraciones y asesinatos que marcan el rumbo de estos primeros años. Lucha por el poder, confrontaciones ideológicas, creación y destrucción sucesiva de clientelas y "amistades", venganzas, represalias... son algunas de las notas que configuran la realidad de una sociedad inmersa en las turbulentas aguas del enfrentamiento continuo como signo de los tiempos.¹¹ Junto a lo que podríamos denominar como búsqueda de la hegemonía dentro de la nueva elite dirigente,¹² hay otras luchas que tienen su origen en los presupuestos ideológicos (dada la diversidad de los grupos que constituyen la familia revolucionaria). *La revolución del 29*, que constituye –desde el punto de vista argumental– el eje fundamental del relato, se nos presenta como un reflejo –en tono menor– de los diversos levantamientos militares que caracterizan la época: desde el encabezado por Obregón, que derrocara a Carranza, siguiendo al de De la Huerta, Serrano o el célebre *Putsch Escobarista*.¹³

La originalidad de Ibargüengoitia: parodia, sátira e historia

La primera novela de Jorge Ibargüengoitia engarza, de este modo, con lo que ha sido prácticamente a lo largo de todo este siglo la mayor *f fuente de inspiración* de la narrativa mexicana: el tema revolucionario ha sido abordado, desde Azuela y prácticamente hasta hoy, de manera constante y con muy diversos enfoques, por un gran número de novelistas. La violencia del enfrentamiento, los gestos heroicos y viles de sus protagonistas, la confusión de un movimiento arrollador, los grandes ideales, los ampulosos discursos, las parrandas de la victoria, el luto de las ejecuciones, la sangre que tiñe los campos, los campos que cubren de polvo las hileras de kepis y sarapes de pelados y soldaderas, de algún catrín camuflado en el combate... eso y, de manera especial, la profunda amargura de pensar que todo aquello apenas cambió nada o que cambiaron los de arriba, para que los de abajo sigan *fregados* siempre; todo eso, repito, se convirtió pronto en un material fecundo para la mirada y la imaginación de toda una saga de escritores mexicanos, entre los que ha de incluirse a Jorge Ibargüengoitia (su primer acercamiento a este período se lleva a cabo en su obra dramática *El atentado*).

Ahora bien, si tanto por su argumento, como por el sentido crítico del texto, Ibargüengoitia *conecta* con toda una tradición de narradores, lo novedoso del tratamiento apunta hacia una nueva dirección. *Los relámpagos de agosto* sorprende por su enfoque humorístico, paródico, que empapa cada una de sus páginas, donde se da entrada a las situaciones más absurdas, donde las

grandes palabras llegan al extremo de lo ridículo: la crítica en la novela es destructora, corrosiva. Bajo el velo de la risa, la narración revela la triste farsa¹⁴ en que ha desembocado la Revolución, los ecos *valleinclanescos* acuden de nuevo con sus espejos cóncavos: no hay lugar para los gestos heroicos, todo está marcado por un tono menor, en una clave humorística que desmitifica el acontecimiento histórico y su discurso oficialista, caracterizado precisamente por la grandilocuencia, el enardecimiento, la elevación de los protagonistas históricos a una esfera superior. Historia, parodia y sátira se dan así cita en este texto de forma original.

A continuación, siguiendo los tres grandes grupos en que distribuí los principales rasgos de la nueva novela histórica, destacaré los aspectos de la novela de Ibargüengoitia que apuntan en esa dirección.

Así lo vi y así se lo cuento

Los relámpagos de agosto se presentan al lector —desde las palabras preliminares a la narración— como las memorias de uno de los protagonistas de “La revolución del 29”. En este apartado me centraré en analizar aquellos elementos que están destinados a crear la *ilusión* de veracidad histórica, estrategia fundamental en la elaboración del relato paródico, al evocar precisamente el modelo parodiado, en esta caso, las memorias de los generales revolucionarios.¹⁵

a) En primer lugar hay que analizar cómo se construye en la narración la instancia narradora: esa voz que domina todo el relato, reúne los acontecimientos, los ordena, caracteriza a los demás personajes y les permite intervenir en la historia. El hecho más destacado para el lector es el predominio total del *yo* enunciador a lo largo de toda la novela: nos encontramos ante una representación del acontecimiento *histórico* —*la revolución del veintinueve*— en tono autobiográfico y, además, contestatario:

Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las *tes* sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las Memorias del Gordo Artajo, las declaraciones que hizo al *Heraldo de Nuevo León* el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del Veintinueve tejó, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez. (9)

El relato autobiográfico, por lo que se refiere a la ilusión de veracidad, tiene dos efectos en el receptor: por una parte, la participación del *yo* en lo narrado (el narrador homodiegético) conlleva una impresión de autenticidad, acrecentando así en el lector la sensación de *realismo*; sin embargo, despierta también en él la sospecha de parcialidad subjetiva (el narrador está comprometido con

aquello que cuenta). Ibarguengoitia juega en la novela con estos dos elementos, que hábilmente combinados le permiten además crear situaciones francamente divertidas, como veremos al analizar el humor en la novela. Todos los hechos representados en el relato son observados a través del filtro del protagonista-narrador, y esto ocurre no sólo de un modo implícito, sino que nos encontramos de continuo con valoraciones sobre las demás figuras¹⁶ y sobre los hechos.¹⁷ El dominio del narrador no se refiere sólo a la diégesis, sino también se hace explícito su control sobre la propia narración (referencias del tipo *más adelante veremos*, o *tal y como se vio anteriormente*), en otras ocasiones el relato se interrumpe, para apelar directamente al lector (por ejemplo, 19 y 31).

Guadalupe Arroyo, al juzgar los hechos y apelar al lector, intenta obtener de éste el asentimiento y la identificación con su punto de vista. La novela adquiere así el tono de veracidad y se presenta como la reivindicación del militar exiliado, frente a las versiones oficiosas. Pero hay otros elementos que van encaminados a crear la ilusión histórica. En este sentido resulta fundamental el tratamiento del tiempo y del espacio. Junto a ello haremos también alguna referencia al papel de los intertextos, así como a la presencia de datos de la Historia real.

b) En su aspecto cronológico, la narración respeta el orden lógico de los acontecimientos: la historia evoluciona de manera lineal con alguna fractura analéptica o proléptica destinadas, respectivamente, bien a la explicación de algún suceso mediante la vuelta al pasado o bien a valorar sus repercusiones y crear tensión, adelantando el futuro.¹⁸ El núcleo argumental está constituido por la Revolución del 29 y las circunstancias que la rodearon. A modo de marco, en el primer capítulo se lleva a cabo un brevísimo resumen de la vida del general Arroyo, que llega hasta el momento mismo en que se inicia la historia o el relato principal, con su nombramiento como Secretario de la Presidencia. La narración se cierra también con un epílogo sobre los hechos posteriores a la guerra. Este respeto hacia la temporalidad *real*, que he querido destacar como elemento clave para la *ilusión de veracidad*, va unido a las referencias a la fecha, la estación o el mes en que tiene lugar un acontecimiento: se refleja así el discurrir del tiempo y se concretan los hechos, no hay ambigüedad temporal. Me parece que esta insistencia por ubicar cada acontecimiento establece un claro nexo con una preocupación característica del discurso histórico tradicional (ver ejemplos de datación precisa en 12, 47, 49, 53, 71, 130).

c) El espacio tiene en la novela un tratamiento correlativo al del tiempo: los hechos se presentan en un lugar concreto. Conforme avanza la acción de la historia se va desplegando el mapa en donde se desarrollan los encuentros, las batallas, las conspiraciones, etc. El tempo acelerado que caracteriza la narra-

ción, no ofrece al lector prácticamente ni un *respiro* descriptivo, el narrador apenas se detendrá en ofrecernos una pintura de los lugares, ambientes y paisajes. Este hecho remarca aún más –en mi opinión– esa utilización del espacio como mero marco referencial o *ubicacional*; es decir, como señalización de *historicidad*.

Hay que añadir, no obstante, un matiz importante: los estados, ciudades, poblaciones e incluso edificios que van apareciendo responden en algunos casos a la *topografía* real, mientras que en otros son inventados, llegándose en alguna ocasión a manifestar explícitamente su carácter ficcional. Traigo ahora ejemplos de esta triple tipología:

–Espacios reales: Ciudad de México (14); la calle Londres, Peralvillo, Chapultepec (21); Sonora, Tamaulipas, Monterrey, Irapuato (56).

–Espacios ficcionales: Vieyra, Apapátaro (93); Guatáparo (98); Pacotas (113).

–Finalmente, declaración explícita del narrador, reconociendo la ficcionalidad del espacio: “En una ciudad que, para no entrar en averiguatas, llamaré Vieyra, capital del Estado del mismo nombre, Vieyra, Viey” (12).

Sobre esta ambigüedad entre creación ficcional y referencialidad a hechos reales, hablaré en el apartado siguiente. De momento me interesa destacar la detallada ubicación de los acontecimientos en un espacio y un tiempo concretos como reflejo o eco del discurso parodiado.

d) Junto a estos aspectos aparecen, como refuerzo en la construcción de la ilusión histórica, otros elementos. En primer lugar, resulta llamativa la aparición de intertextos o citas –inventadas por el autor– de las que se sirve el narrador como documento que certifica la veracidad de lo que nos cuenta. Esta búsqueda del testimonio que apoya la existencia real del acontecimiento es característica del quehacer histórico, que va reuniendo los vestigios que han sobrevivido al paso del tiempo, para poder de esa manera reconstruir el pasado (12, 17, 56). En ocasiones, encontramos también insertados en el relato referencias o citas de otros textos, cuyo contenido es desmentido por el narrador (85).

Junto a los fenómenos de intertextualidad, habría que incluir, como colofón de este apartado, otro *ingrediente* esencial en el relato para conseguir el efecto de inserción de la historia ficticia en la Historia real: me refiero a las apariciones o alusiones que desde la narración se hace a acontecimientos o personajes reales. Aquí topamos de nuevo con la ambigüedad, sobre la cual se sostiene en el fondo todo el juego paródico. Por un lado hay claras menciones de hechos realmente acaecidos como pueden ser la conspiración del general Serrano y su asesinato-ejecución en la carretera de Cuernavaca; Obregón y la célebre batalla de Celaya; remontándose más en el tiempo, la evocación de la

figura de Hidalgo como *autoridad* para justificar su actuación; o, finalmente, el conflicto cristero que aparece también en diversas ocasiones a lo largo de la novela.

Peró no menos importante resulta el recurso a la alusión velada de otros hechos históricos, que no pueden pasar desapercibidos para quien tiene un ligero conocimiento del momento político y social retratado en clave humorística por *Los relámpagos de agosto*: el Maximato. Así, asistimos a la inesperada muerte de González, el presidente electo (cómo no pensar en el trágico asesinato de Obregón, también presidente electo); el dominio absoluto de la madeja política por parte de Calles y el sucesivo nombramiento de presidentes controlados por el Jefe Máximo alcanza su reflejo, respectivamente, en Vidal Sánchez y en Pérez H.; la formación del Partido Único, claramente señalada mediante el juego con las siglas: "Para apoyar la candidatura de Juan Valdivia, se formaron dos partidos: el PRIR [...] y el PIIPR" (56); o el remedo de las célebres palabras del propio Calles, tras el asesinato de Obregón, anunciando la necesidad de poner punto y final al militarismo: "En los periódicos leí que mis compañeros habían felicitado al Presidente y que éste había dicho, entre otras cosas, que 'México había dejado atrás la etapa de los Caudillos...', lo cual constituía un golpe directo al Finado" (44).

A lo largo de este apartado he pretendido hacer una cala en los elementos que constituyen la impresión *histórica* de la novela. A continuación vamos a dirigir nuestra mirada hacia la otra cara de la moneda; es decir, cómo se produce la quiebra de esa *seguridad* ante el hecho histórico.

Aunque... todo depende del cristal con que se mire

Si bien es cierto que la novela de Ibargüengoitia no parece ir directamente hacia la destrucción del saber histórico; es indudable que, de una manera implícita, se está manifestando, a través del humor paródico, cierto escepticismo ante la seguridad de aquello que se presenta como verdad histórica e inamovible. Por eso nos hemos referido a su visión crítica del México revolucionario con el calificativo de corrosiva, pues ataca los mismos fundamentos sobre los que se sostiene el acontecimiento histórico que quedó transformado por el discurso oficial en *mito fundacional* del México contemporáneo.

La estrategia más importante que se utiliza es la del *rebajamiento humorístico*; es decir, hacer descender del marmóreo pedestal a los militares revolucionarios; reducir la gesta heroica a tragicomedia bufa; desenmascarar la farsa oculta tras la farragosa oratoria... y es aquí donde el lector tropieza con los ecos del eserpento valleinclinresco. Pero, junto a esto que es, probablemente, el

aspecto más llamativo de la novela, hay que fijar la atención en la sutil sombra sobre la veracidad histórica que se va filtrando a lo largo del relato.

Toda la novela, como ya hemos dicho, está justificada por la voz narradora como una réplica, una *contrahistoria*, escrita como testimonio vivencial de los acontecimientos (ficticios) del 29. En un primer momento, parece que el lector va a asistir al relato de lo que ocurrió *realmente*⁹ durante la Revolución del 29. Sin embargo, conforme éste avanza, la presencia arrolladora del narrador en primera persona va acrecentando el filtro de lo subjetivo: aparecen los juicios, las valoraciones, los prejuicios e incluso las dudas o contradicciones. Este crecimiento hiperbólico de la visión subjetiva del narrador viene acompañado además —como ya se ha dicho— por el contrapunto de las otras versiones sobre los hechos: los periodistas; las *Memorias*, declaraciones a la prensa, etc. De la narración parece deducirse la imposibilidad de llegar a la siempre anhelada objetividad del historiador; la conocida afirmación “así fueron los hechos y así se los hemos contado” pasa a situarse en el terreno de lo utópico. Los prejuicios colectivos o personales distorsionan la visión de las cosas, que además son siempre demasiado complejas, inasibles. Todo acaba dependiendo del cristal con que se mire.

El segundo fenómeno que, al menos de modo implícito, se refiere a la cuestión de la veracidad histórica es la igualación entre mundo real y ficcional. Es además éste un tema que encontraremos con cierta frecuencia en la *nueva novela histórica* y que se sitúa en estrecha relación con la crisis del saber histórico, característica de nuestro final de siglo. Evidentemente la cuestión es muy compleja y se escapa a las pretensiones más humildes de este trabajo; pero sí intentaré señalar brevemente de qué manera se manifiesta en el texto de Ibargüengoitia.

El juego que se establece entre mundo real-mundo ficcional o historia-novela aparece desde el mismo comienzo de *Los relámpagos...*, en el prólogo que sigue a la sentida dedicatoria con que se abre la obra (ejemplo fantástico, por cierto, de la finísima ironía del autor):

Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. (9)

Así, en sus primeros compases el autor de la novela enreda al lector en un auténtico galimatías. La voz del narrador, el general Arroyo, justifica su obra (*Memorias* las llama) y habla de la injusticia histórica que se ha hecho con él. Todo esto correspondería a las convenciones de muchísimos relatos, en donde el narrador se da a conocer y asegura la veracidad de la historia que presenta. Sin embargo, Ibargüengoitia se introduce a sí mismo —a través del narrador—

en el mundo ficcional como "único responsable" de todo lo que se cuenta. La confusión ya está creada y se mantendrá a lo largo de toda la novela.

Al hablar del espacio, en el anterior apartado, destaqué la aparición en la novela de espacios reales, junto a otros claramente ficcionales (por ejemplo, el Estado de Apapátaro o la ciudad Vieyra), presentados todos ellos sin embargo como históricos. Pero esto ocurre también con los mismos hechos narrados, que siendo en su mayor parte ficcionales o inventados por el autor, van acompañados de otros reales (la guerra cristera, la ejecución del general Serrano, las referencias a Carranza o a Obregón). Dentro de esa misma ambigüedad podríamos considerar la presencia de intertextos, tomados como citas reales, a pesar de no serlo.

Se produce, como estamos viendo, una confusión continua entre las dos esferas de la realidad y de la ficción: lo que se presenta como un testimonio histórico de un general revolucionario es una creación novelesca; pero, a la vez, la novela adquiere la estructura clásica de unas memorias, recurre a procedimientos propios del discurso histórico (la documentación de los hechos a través de citas, fragmentos de periódicos, etc.), introduce personajes y hechos reales. En este caso, por tanto, la incursión del escritor literario en el *mundo* del saber histórico va acompañada de una fuerte carga crítica contra su pretendida objetividad; pero también contra la supuesta veracidad. No es tampoco casual que el autor aborde un período histórico y un espacio concretos: el México posrevolucionario. En ese teatro de las palabras, del que habla Krauze, con el que los mexicanos maquillamos una realidad que no conseguimos cambiar, el mito histórico cumple un papel fundamental. A mi modo de ver, contra él va dirigido de una forma sutil, pero quizás por esto mismo mucho más eficaz, el *juicio sumario* al que es sometida en esta novela la Historia.

Con la sonrisa en los labios

Así nos dice Guadalupe Arroyo que sobrellevó su mujer "el cáliz amargo que significa ser la esposa de un hombre íntegro". Y por ese camino del humor y la risa nos conduce también la pluma de Ibargüengoitia; hasta el punto de llegar a convertir lo que tradicionalmente se presenta en un tono heroico y *serio*, (la guerra y todos sus avatares), en una *novela ligera* de tono menor y marcados acentos cómicos. Es evidente, y lo he señalado ya, el papel fundamental desempeñado por los elementos generadores de comicidad en la construcción de la parodia, entendida ésta como rebajamiento o caricaturización del modelo. Sobre el humor de Jorge Ibargüengoitia en su creación literaria, apunta Campbell:

Su sentido del humor, tan difícil de conseguir en la prosa castellana, es algo que se le da sin proponérselo (...). Sin embargo —y pocos disientirán de esta opinión—, el suyo es un humor más cerca del negro que del blanco. Podría discernirse inclusive un tono 'ibargüengotesco' del humor. (1048)

Como nos ocurre con el esperpento de Valle-Inclán, la parodia cómica de Ibargüengoitia provoca una risa *agridulce*; por eso podemos hablar de cierto humor negro. Las aventuras de los generales norteños —los héroes del mito nacional, convertidos ahora en pobres diablos— son contempladas desde una visión deformadora y grotesca, que reduce la gesta heroica a mera farsa histriónica, precisamente a través del humor. Y con éste, y a través de él, van de manera implícita la crítica y el desencanto.

Determinado el sentido principal (o, si se prefiere, alguno de los sentidos principales) del humor en la novela, se puede llevar a cabo un análisis sobre los diversos recursos utilizados para producir el efecto cómico. Acudiendo a la preceptiva clásica del género teatral, podemos distinguir entre la comicidad verbal y la de situación. Al adaptar esta distinción al género narrativo —donde todo se construye sobre la verbalidad— hablaré del primer grupo cuando el humor reside en la narración misma o en lo dialogado por las figuras; en el segundo grupo se encuentran las acciones de los personajes (presentadas también a través de la palabra), que pueden ser cómicas por sí mismas. Cabe hablar también, como es lógico, de comicidad mixta cuando se dan simultáneamente los dos tipos.

a) Comicidad verbal: puede presentarse de diversas maneras, bien sea como ironía, exageración, ruptura del decoro, incongruencia, etc., (además del aquí citado, ver ejemplos en 11, 22, 25, 91). Así ocurre, por ejemplo, en la parodia que el mismo narrador hace de un discurso de Vidal Sánchez, durante el entierro del presidente-electo, el general González:

—¡Compañeros! —En sus tiempos de estudiante había sido campeón de oratoria en Celaya—. Nos hemos reunido aquí, adustos, expectantes, dolidos, para deliberar la actitud a tomar, la palabra a creer, el camino a seguir, en estos momentos de transición violenta en que la Patria, no recuperada aún del golpe que representa la desaparición de la figura ígnea del general González, contempla un porvenir nebuloso, poblado de fantasmas apocalípticos... etc., etc. (25)

b) En segundo lugar tendríamos la comicidad producida por las situaciones o acciones de las figuras. El humor está basado en lo ridículo, las discrepancias entre intención y resultado de la acción, la presencia de lo grosero o poco decoroso, etc., (ejemplos en 17 ó 67-8). Como muestra puede valer esta acción bélica:

—Suéltales un cañonazo —le dije a Benítez—. Para ver qué cara ponen. —Usted me dice dónde, mi General. Yo señalé las torres de la Catedral, que eran lo que mejor se veía en el cielo de la mañana y él disparó el famoso proyectil que cayó en la escalera del Palacio de Gobierno. (95)

c) Finalmente, nos encontramos también con la mezcla de ambas posibilidades, comicidad verbal y de situación unidas. Esta unión de lo que se dice con lo que se hace puede darse en dos sentidos: tanto las palabras como las acciones resultan cómicas (por su ridiculez, falta de decoro, etc.); o bien, el humor aparece provocado por la incongruencia entre lo que se dice y lo que se hace. Pongo un ejemplo:

Volviendo al hilo de mi narración, diré, pues, que festejé el nombramiento, aunque no con los desórdenes que después se me atribuyeron (...) y si la señorita Eulalia Arozamena saltó por la ventana desnuda, no fue porque yo la empujara, que más bien estaba tratando de detenerla. (14)

Aquí la comicidad viene dada tanto por el tono desenfadado con que se narra, como por la acción.

Este veloz repaso por el humor de *Los relámpagos*, pone de manifiesto no sólo la presencia constante de lo jocoso a lo largo de toda la narración, sino también la enorme capacidad del escritor guanajuatense para explotar la diversidad de recursos que lo generan. Es éste, sin duda, uno de los rasgos más caracterizadores de su escritura. En el conjunto de mi análisis creo haber podido mostrar también el sentido que adquiere en este texto la risa, que suma a su tradicional función lúdica una enorme carga crítica.

Finalizo en este punto el estudio de *Los relámpagos* como obra pionera de la *nueva novela histórica*: su acercamiento al terreno histórico y al mismo discurso historiográfico y la puesta en duda de su presunta veracidad objetiva, primordialmente a través de una comicidad paródica y desmitificadora, anuncian algunas características fundamentales de una de las corrientes más fecundas de la narrativa hispanoamericana actual.

NOTAS

1. La primera versión de este trabajo se presentó como comunicación en el 33^a Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Salamanca 26 al 30 de junio de 2000.
2. Bastaría la consulta de la nueva edición del *Diccionario de escritores mexicanos*, para comprobar el cuantioso número de estudios y artículos dedicados al escritor o a alguna de sus obras.
3. Habría que matizar un poco esta afirmación: hablo de dos generaciones –término que a menudo origina mayores complicaciones de las que resuelve– para oponer las obras de los escritores coetáneos a Ibargüengoitia con las novelas características del *boom* de los sesenta, en las que resaltaba la pretensión de “ser verdaderas *summæ* totalizadoras en lo existencial y fenomenológico y en las cuales debían reconocerse los atributos de la narración, de la epopeya, de la poesía, con el fin de influir y transformar la sociedad” (Ainsa 13). En ese artículo se señala también cómo algunos de los más destacados representantes de esa generación –Fuentes, Carpentier, García Márquez o Vargas Llosa– se han aventurado, más tarde, por nuevos derroteros, como lo es el de la nueva novela histórica. La distinción está ampliamente desarrollada en el estudio introductorio de Ángel Rama (9-48).

4. *Los relámpagos de agosto* es la primera incursión de Jorge Ibarguengoitia en el terreno novelístico, al tiempo que *El atentado* supuso su despedida del género teatral. El propio Ibarguengoitia declaraba: "*El atentado* me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la revolución mexicana basándose en una forma que fue común en esa época en México: las memorias de general revolucionario" (ver Campbell, 1053).
5. Pueden verse, entre otros, los estudios y artículos de Ainsa, Borinsky, Domínguez, Menton, Pons y Sarmiento.
6. Ver la extensa lista de obras y autores que proporciona Sarmiento en su artículo (227-8). También Menton, al inicio de su estudio (2-13) presenta una amplia lista de autores y obras, aunque él distingue entre *New Historical Novel* y *Not-so-new Historical Novel*.
7. El *asalto* contra los pilares mismos del conocimiento histórico, llevado a cabo desde el mundo ficcional, coincide también con la crisis interna por la que atraviesan los estudios históricos en su reflexión acerca de sus propios fundamentos gnoseológicos. Habrá que estudiar las relaciones concretas que puede haber entre estos dos fenómenos, aunque resulta indudable que ambos parten de un *clima* intelectual común: eso que se ha dado en llamar la crisis de la Modernidad. Como una aproximación al debate actual sobre el saber histórico, me parecen esenciales los estudios de Hayden White.
8. Es preciso recordar lo que apunta Menton, como característica de la *nueva novela histórica*: "The utilization of famous historical characters as protagonists, which differs markedly from the Walter Scott formula—endorsed by Lukács—of fictitious protagonists" (22). En efecto, junto a esos personajes que no tuvieron voz u otros secundarios, nos encontramos también con textos en los que el narrador puede ser Colón o Carlota, Felipe II, fray Servando, etc. Lo importante en este caso es señalar el sentido desmitificador con que se enfoca a esos *grandes personajes*, precisamente como reacción al discurso histórico tradicional.
9. Soy consciente de la ambigüedad del término y comparto con Sarmiento la opinión de que frecuentemente se ha utilizado de manera abusiva, pero creo que se puede hablar de una historia oficialista, en el sentido de la visión de los hechos revolucionarios que se proyecta a través de quienes detentan el poder (la clase dirigente que surge de la Revolución, materializada institucionalmente—hasta cierto punto—en un partido: PNR, PRM y, finalmente, PRI), así como una buena parte de los intelectuales revolucionarios. Esa visión se difunde a todo el "pueblo": "...Debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la Revolución", dirá Calles en 1934, en su célebre "Grito de Guadalajara". Se construye así todo un imaginario colectivo y la revolución—siguiendo con el discurso de Calles—pasa a "formar la nueva alma nacional" (Krauze 1988, 124). Como ejemplo de todo ello basta pensar en el sentido "catequético" de los murales de un Rivera o en la abundante producción cinematográfica en torno a la contienda revolucionaria o, simplemente, echar una mirada a los textos escolares obligatorios, distribuidos gratuitamente por la Secretaría de Educación Pública.
10. Bastaría una lectura atenta de las obras narrativas más destacadas de este siglo (Azuela, Guzmán, Revueltas, Yáñez, Rulfo, Castellanos, Fuentes, etc.), para hacerse una idea de los problemas que plantea el movimiento: sus orígenes, sus diversas evoluciones, sus resultados. La Revolución como movimiento confuso y arrollador, cuyo sentido final apenas es previsible, ha quedado definida de manera precisa en la novela de Azuela. El sentimiento de desencanto será nota común en multitud de escritores, ensayistas, políticos e historiadores de muy diversas tendencias, durante el período posrevolucionario.
11. Martín Luis Guzmán en su breve novela, *La sombra del caudillo*, pretendió llevar a cabo un fidedigno retrato del ambiente que se respira dentro de la maquinaria del poder en este período. Algún autor ha considerado la novela de Ibarguengoitia como una parodia de la de Guzmán. Aunque ambas abordan la misma situación histórica, el tono serio y trágico de la primera contrasta con el desenfadado humor de *Los relámpagos*.

12. Meyer, Krauze y Reyes en el capítulo III de su estudio llevan a cabo un buen análisis de la estructura organizativa del Estado durante el mandato de Calles, así como de los principales núcleos de poder.
13. De hecho, hay referencias concretas en el texto al intento de Serrano y la ejecución de éste en la carretera de Cuernavaca (71-84). Todo el episodio está construido como una parodia de aquellos sucesos. El propio narrador apunta al observar tantas coincidencias: "Por mi mente pasó como una exhalación la imagen del malogrado Serrano, que apenas dos años antes había sido fusilado en esa misma carretera, cuando precisamente más seguro se sentía de llegar a la presidencia" (76).
14. Acerca de la teatralidad como nota distintiva de la identidad mexicana, señala Krauze: "México es un país dotado para la teatralidad ideológica. Innumerables representaciones históricas lo demuestran; proclamas, planes, balanceos a la bandera, gestos ante el Supremo Tribunal de la Historia, constituciones celestiales, etc... No modificamos la realidad, pero sabemos transfigurarla en el teatro de las palabras" (1980, 44).
15. Este género, a caballo entre lo histórico y lo autobiográfico-testimonial, fue muy cultivado –tanto por los auténticos protagonistas, como por autores literarios– en el período que siguió a la contienda revolucionaria. Dos ejemplos sobresalientes de ambas tendencias serían *Las memorias de Pancho Villa* de Martín L. Guzmán y *Ocho mil kilómetros en campaña* de Álvaro Obregón.
16. Por ejemplo: "Noté con repulsión que éste último [Pérez H.] estaba allí cerca... con su ridícula calva, su bigote afeminado, su asquerosa papada y su cuerpo en forma de pera envuelto en un traje empapado" (33).
17. Dos ejemplos: "Vamos a romper el sitio –dije, y no 'Cada uno a sus puestos y a levantarnos en armas', como afirma el Gordo Artajo en sus *Memorias*, pero si lo hubiera dicho no me avergonzaría, ni las cosas hubieran sido diferentes" (78). "Mucho se me criticó después porque no puse en libertad a los prisioneros cuando se me entregó el rescate que pedí por ellos, pero quiero aclarar que ese rescate lo pedí, no para soltarlos, sino para no fusilarlos. Como en efecto no fusilé a nadie" (97).
18. Como botón de muestra pueden valer estos dos casos, cuando nuestro narrador-protagonista manifiesta su indignación por el discurso de Vidal Sánchez, tras la muerte del presidente electo, el general González: "¿Cómo es posible que se haya atrevido a decirle 'amigo dilecto'? Cuando el general González fue en su ayuda cuando estaba sitiado en El Nopalito, no fue por amistad, sino porque si las fuerzas de la Usurpación se hubieran apoderado de esa localidad, le hubieran cortado su única línea de abastecimiento..." (32) [analepsis]. "¿Y lo de 'velaremos todos, como hermanos, porque se respeten las Instituciones'? En ese momento había tomado ya la decisión de apuñalearnos por la espalda y convertir las Instituciones en el hazmerreír que son hasta la fecha" (32) [prolepsis].
19. Hay que precisar que en este caso *realidad* se refiere a lo que dentro de la ficción es presentado como real. A ello se opondrían las falsedades –consideradas como tales por el narrador-protagonista– escritas por los periódicos, otros generales o políticos. Pero todo ello forma parte del mundo ficcional creado por el autor.

OBRAS CITADAS

- Ainsa, Fernando. "La rescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 4 [28] (1991): 13-31.
- Azueta, Mariano. *Los de abajo*. Ed. A. Castro Leal. *La novela de la revolución mexicana*. Vol. 1. México: Aguilar, 1963.
- Borinsky, Alicia. "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana* 92-93 (1975): 605-16.

- Campbell, Federico. "Ibargüengoitia: la sátira histórico-política". *Revista Iberoamericana* 148-9 (1989): 1047-55.
- Domínguez, Mignon, ed. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. Barcelona: Argos, 1964.
- . *El atentado*. La Habana: Casa de las Américas, 1963.
- Krauze, Enrique. *Plutarco E. Calles. Reformar desde el origen*. Biografía del poder 7. México: F.C.E., 1987.
- . *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-40)*. México: Tusquets, 1997.
- . "Tinglados ideológicos". *Vuelta* 48 (1980): 44.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U. of Texas Press, 1993.
- Meyer, Jean, E. Krauze y C. Reyes. *Estado y sociedad con Calles*. Historia de la Revolución Mexicana 11. México: El Colegio de México, 1977.
- Rama, Ángel. "Los contestatarios del poder". *Novísimos narradores hispanoamericanos (1964-80)*. México: Marcha, 1981. 9-48.
- Sarmiento, Alicia. *Problemática de la narrativa de la Revolución Mexicana*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1988.
- . "La reescritura de la historia en la novela hispanoamericana contemporánea". *Revista de Literaturas Modernas* 22 (1989): 227-37.
- . "Para cambiar la memoria de los hombres. El descubrimiento de América en la novela hispanoamericana contemporánea". *500 Años de Hispanidad*. Mendoza: U. Nacional de Cuyo, 1992. 183-213.
- Ulloa, Berta. "La lucha armada (1911-1920)". *Historia general de México*. 4. 2ª ed. México: El Colegio de México, 1977. 69-80.
- White, Hayden. *Metahistoria*. México: F.C.E., 1992.
- . *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.